anxa
2862
-911

Volksbücher der Kunst

Alfred Rethel

Velhagen & Klasings Volksbücher Nr. 22

Preis 60 Pf.

Umschlagbild: Der Tod als Freund. Verkleinerter Holzschnitt von J. Jungtow nach Alfred Rethels Zeichnung.

Velhagen & Klasings Volksbücher

erscheinen zum Preise von 60 Pfennig für jedes Buch. Sie bieten einen unerschöpflichen Born der Belehrung und edelsten Unterhaltung, eine Fülle vornehmer Kunst. Gelehrte und Volksschriftsteller ersten Ranges vereinigen sich hier, um in klarer, allgemeinverständlicher Sprache und knapper Form die verschiedensten Gebiete des menschlichen Wissens zu behandeln.

Die Volksbücher umfassen die weiten Gebiete der Kunst, Geschichte, Erdkunde, Literatur, Musik, des Kunstgewerbes, der Technik, der Naturwissenschaften usw., so daß das Werk in seiner Gesamtheit ein

Universum des Wissens, der Kultur unserer Zeit

darstellt. Jeder Band ist in sich abgeschlossen und gibt eine abgerundete Darstellung des in ihm behandelten Stoffes. Über die Gliederung des Unternehmens enthält Seite 3 dieses Umschlags nähere Angaben.

Eine Eigenart dieser Volksbücher ist die Illustrierung.

Zum ersten Male wurde hier authentisches Bildermaterial in so reicher, erschöpfender Weise in den Dienst der Volksliteratur gestellt. Für die bildliche Ausschmückung der einzelnen Bücher finden alle Fortschritte der Illustrationstechnik, zumal auch der **Farbendruck**, ausgiebige Verwendung.

Gerhard Gerson

Alfred Rethel

Von Ernst Schur

Mit 25 Abbildungen

№ 114

1911

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/alfredrethel00schu

Alfred Rethel.

Alfred Rethel ist in der Nähe von Aachen am 15. Mai 1816 geboren. Sein Vater war Präfekturrat in Straßburg gewesen; er war dann nach Aachen übergesiedelt und hatte die Tochter eines dortigen Fabrikanten geheiratet. Er mußte darum sein Amt aufgeben und gründete eine chemische Fabrik. Das Unglück verfolgte die Familie. Als die Kaiserin Marie Luise — Aachen war damals französische Departementshauptstadt — am 5. August 1813 nach Aachen kam und die Stadt Festlichkeiten über Festlichkeiten veranstaltete, zu denen die Familie Rethel sich auch eingefunden hatte, ging ein Wirbelsturm über die Gegend nieder, der die Rethelsche Besitzung, das Herrenhaus, den Gutshof, die Ziegelei, die Töpferei nebst Brennofen vernichtete. Nur die Fabrik blieb noch verschont.

Es gelang Rethels Vater nicht, wieder den früheren Wohlstand herzustellen. Der Schlag war zu hart gewesen. Die Schulden häuften sich. Die Gläubiger kamen. Eine Versteigerung des letzten Mobiliarbesitzes unterblieb nur, weil der Erlös aller Voraussicht nach die Kosten nicht decken konnte. Das war im Jahre 1822, als Alfred Rethel also sechs Jahre alt war.

Die Familie zog dann nach Wetter an der Ruhr im Jahr 1830 und darauf nach Düsseldorf. Der Vater starb 1839. Diese traurigen Familienschicksale mögen zu der ernsten Lebensauffassung Alfred Rethels beigetragen haben. Er trat nicht sorglos in das Leben ein. Zu Hause wird die Stimmung oft gedrückt und düster gewesen sein. Hinzu kam, daß dem jungen Rethel, nach dem Tode seines Vaters, oblag, für den Unterhalt der Familie mitsorgen zu müssen. Er war damals dreiundzwanzig Jahre alt. Er erfüllte diese seine Pflicht, so gut er es konnte und sowie ihm aus dem Erlös verkaufter Bilder Mittel zuflossen, ließ er sie der Mutter zukommen, aber es liegt in der Natur der Sache, daß dies sein Gemüt nicht heiter stimmen konnte, wurde ihm doch die Bedürftigkeit im elterlichen Hause dadurch immer wieder nahegelegt.

Da die zeichnerische Begabung sich in Aachen früh bemerkbar machte, wurde bald darauf gesehen, daß er einen regelrechten Zeichenunterricht erhielt. In Burtscheid hatte er die Schule besucht; nun erhielt er von einem flämischen Zeichenlehrer, Bastiné mit Namen, den ersten Unterricht in der sachgemäßen Handhabung des Zeichenstifts. Man hat nicht viel von diesem Talent gehört, jedoch, das ist ja auch nicht erforderlich. Er war aus Löwen (Brabant) gekommen; die dortige Akademie hatte ihn gebildet; ja, er war sogar nach Paris gekommen und war Schüler Davids gewesen. Dann war er nach Aachen übergesiedelt und manches soll dort noch von seiner Hand erhalten sein. Er liebte die solide Arbeit; das Geniale war nicht seine Note. Solche Talente sind oft für den Unterricht ganz geeignet. Sobald sie in das gehörige Alter kommen, gründen sie eine Schule und sind auf der Suche

Alfred Rethel.
Nach einer in Rom gefertigten Photographie.

nach Schülern; zu diesem Zweck ziehen sie in eine fremde Stadt, und so gründete J. B. Bastiné in Aachen 1811 eine Zeichenschule. Er wurde ein tüchtiger Lehrer; Deutsch konnte er nur mangelhaft; sein Wesen war derb und urwüchsig. Als Niederländer liebte er das Intime und die Farbe; als David-Schüler fühlte er sich in seinem künstlerischen Gewissen verpflichtet, die Farbe zurückzudrängen und eine Pose anzunehmen, die bei ihm sehr unnatürlich wirkte. So stritten sich in ihm zwei Seelen: die eine schuf kleine, anspruchslose, farbige Genrebilder und Landschaften, die andere reckte sich aus zu großen Entwürfen, deren Stoffe dem Alten Testament entnommen waren, und diese Bilder waren ebenso erhaben wie farblos. Jedenfalls muß, abgesehen davon, daß der Lehrer den Schüler Rethel nicht in starre Formen zwang und ihm ein lebloses, alleinseligmachendes Dogma predigte, so daß sich die jugendliche Begabung ungezwungen austun konnte, in dem Hause Bastiné eine wohl bürgerlich gemäßigte, aber doch künstlerische Stimmung geherrscht haben, wie wir das aus einer kleinen Zeichnung entnehmen können, die die Tochter anfertigte und die den Vater im Kreise der Töchter zeigt und diese Zeichnung ist nicht übel.

Einige Zeichnungen Alfred Rethels wurden der Düsseldorfer Akademie zur Prüfung übersandt. Daraufhin durfte Rethel 1829 die Düsseldorfer Akademie beziehen. Hier herrschte, nach Cornelius' Weggang, der alte Schadow. Schadow verfuhr sehr selbstherrlich und kategorisch und war auch Launen sehr zugänglich. Als Leiter der Akademie besaß er großen Einfluß. Man rechnet ihn zu den sogenannten Nazarenern, aber er war einer ihrer schwächsten Vertreter. Seine religiösen Gestalten hatten kaum noch etwas mit der Erde und mit der Erscheinung der Natur gemein. Dafür aber war er immerhin ein tüchtiger Lehrer, der für die Begabung seiner Schüler, für ihre Anlagen und ihre Entwicklung ein offenes Auge besaß. Rethel lernte hier zeichnen und malen und er brachte es wegen seiner großen Fähigkeiten zu besonderem Ansehen.

Selbstbildnis. Bleistiftzeichnung, mit Weiß gehöht.
Im Städtischen Museum zu Aachen.

Die Predigt des heiligen Bonifazius. Ölgemälde im Besitz des Frl. Janssen in Aachen.

Diese freiere Atmosphäre, die ihn die drückende Stimmung zu Hause zeitweilig vergessen ließ, trug mit dazu bei, sein Wesen zu entwickeln. Er suchte und fand in der Außenwelt Anregung. 1833 machte er mit drei jungen, gleichstrebenden Künstlern eine Rheinfahrt, besuchte die Burgen und die alten Städte und kam in Frankfurt, wo der liberale Verein tagte, in die demokratischen Strömungen jener Tage hinein, die auf ihn einen tiefgehenden Eindruck machten. In dieser Zeit entwickelte er sich über den engen Düsseldorfer Kreis hinaus, er sieht die Welt und die Menschen mit freieren Augen an. 1834 geht er noch einmal mit einem Freunde, dem Dichter W. Müller von Königswinter (der später sein erster und fast einziger Biograph wurde), auf Reisen und zieht wieder den Rhein entlang. Solche Reisen müssen ihm viel gegeben haben. Der Rhein versetzt ihn in die romantische Stimmung jener Tage. 1835 reist er noch weiter, nach Nürnberg; Dürer gewinnt auf ihn Einfluß. Er geht nach München; die Alpenwelt nimmt ihn gefangen; er klettert in den Bergen herum. Wir ahnen schon, wie die wilden Gebirgsszenerien, die in seiner Phantasie fortwirken, später in seinen großen, historischen Entwürfen als Hintergrund, als Landschaft wiederkehren. Hier in München lernt er auch die Werke der Nazarener, vor allem Cornelius, kennen; die Schätze der Pinakothek, der Glyptothek bereichern seine Anschauung.

Im Jahre 1836 verließ Rethel Düsseldorf. Er siedelte nach Frankfurt a. M. über, wo er in dem Nazarener Veit einen würdigeren Lehrer zu finden hoffte, der gerade eine Berufung an das Städelsche Institut erhalten hatte. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß der weitere Gesichtskreis, den er auf den Reisen gewonnen hatte, ihm Düsseldorf eng und kleinlich erscheinen ließ. Un-

willkürlich lenkte den jungen Künstler der Drang nach freierer Betätigung. Mit Rethel studierten damals in Frankfurt Sternle und Schwind. Der Historiker Hechtel führt ihn in die Lehren der Geschichte ein und nährt in ihm die großzügige Auffassung der Historie. Zugleich zeigte ihm ein Schwind, daß die poetische Romantik im letzten Grunde auch in der Natur wurzeln könne. So wächst sich hier Rethels Schaffen freier und größer aus und in den Entwürfen spürt man den Einfluß dieser Zeit. Auch die Bestellungen und Ankäufe von seiten der Galerien und von Privatleuten mehrten sich. Den Höhepunkt bildete der Auftrag, den Krönungssaal des Rathauses zu Aachen mit Fresken aus der Geschichte Karls des Großen auszumalen. Eine Konkurrenz war ausgeschrieben worden, in der Rethel Preis und Ausführung erhielt. Das war im Jahre 1840. Weiterhin erhielt Rethel den Auftrag, die Nibelungen mitzuillustrieren, eine Weltgeschichte mit einzelnen Abbildungen zu versehen und eine Bilderbibel zu schmücken.

Im Jahre 1842 unternahm er wieder eine Reise; sie führte ihn nach Thüringen, Sachsen, Franken. Die Wartburg sieht er; in Dresden erneuert er alte Bekanntschaften; die Galerie fesselt ihn mit ihren reichen Schätzen. Raffael, die Venezianer, Tizian, Holbein, van Dyck begeistern ihn. Über Bamberg, Nürnberg kehrt er zurück, durch neues Wissen und Sehen in seinem eigenen Wollen und Können bestärkt.

1842 begann Rethel in Frankfurt den Zyklus des Hannibalzugs; er verband hier die große Natur der Alpenszenerien, die er auf seiner Reise kennen gelernt, mit Motiven aus der Geschichte. 1844 vollendete er die Arbeit.

In diesem Jahre (1844) pilgert er auch zum ersten Male über die Alpen nach Italien, nach Rom. Er wollte an Ort und Stelle die Freskomalerei studieren. Ihn entzücken besonders die letzten, großen Werke Raffaels, in denen der dekorative Stil am abgeklärtesten zur Erscheinung kommt in der Größe der Linien, in der abgetönten Mattigkeit der Farben. Er genießt Rom, Land und Leute und Umgebung und verkehrt mit den Künstlern. Mit zahlreichen Entwürfen, neuen Ideen kehrt er 1845 nach Frankfurt zurück, in der Absicht, nun die Fresken in Aachen energisch zu fördern. Endlich, nach langen Verhandlungen und mühseligen Arbeiten, waren sie vollendet. 1847 hatte Rethel das erste Bild begonnen. Von Frankfurt war er weggegangen, er lebte zeitweise in Dresden, Aachen, Berlin, wo man ihn sehr gut aufgenommen hatte, als er wegen der Fresken beim König vorstellig wurde; den letzten Entwurf zeichnete er 1852 in Dresden.

1848 brachen die Barrikadenkämpfe aus. Den Niederschlag dieser Ereignisse finden wir in dem 1848 entworfenen „Totentanz", in dem er die Schrecken der Revolution in lapidaren Bildern darstellt. Sechs Blätter sind es, Holzschnitte von markiger Linienkraft. In diesem Werk fand Rethel den unmittelbaren Anschluß an die Zeitgeschichte und das tat seiner Kunst gut.

In Dresden lernt Rethel 1849/50 die Tochter des Dresdener Malers Grahl kennen, Marie Grahl, die er nach Überwindung von mancherlei Schwierigkeiten 1851 heiraten kann. Hier, in Dresden, spielte Rethel eine angesehene Rolle. Er hatte anregenden Verkehr, besuchte viel Gesellschaften. Großen Wert legte er auf eine tadellose Erscheinung, wie auch fast alle seine Selbstbildnisse einen Mann von distinguierter Erscheinung zeigen.

Ein tragisches Ereignis, daß gerade in dieser Zeit des aufsteigenden Ruhmes den Künstler sein Geschick ereilt. Im Jahre 1851 spricht die Mutter von einer früheren „Gemütskrankheit" des Sohnes; sie hoffe, daß sie nicht wiederkehre. Er war als Kind vom Pferde gefallen, die Schicksalsschläge, die die Familie trafen, als er noch jung war, die Sorge um die Existenz und danach das Ringen um die künstlerische Entwicklung, das alles wirkte wohl zusammen.

1851 zeichnet Rethel das in Frieden ausklingende Blatt „Der Tod als Freund"; für seine Braut entwirft er einen Kalender mit einer Folge von Monatsbildern.

Wenige Tage nach der Hochzeit verfällt Rethels Frau in ein Nervenfieber. Dies mag Alfred Rethel besonders heftig und nachhaltig getroffen haben. Seine

Hannibalszug: Die Karthager in einem Engpasse. Aquarell.

Nerven halten nicht mehr stand. Zwar malt er noch ein kleines Blatt auf die Genesung seiner Frau. Bald versagt ihm plötzlich die Stimme und der Gedanke entflieht ihm. Äußerlich verändert er sich so auffallend, daß Freunde und Bekannte erschrecken. Er geht nach Köln und konsultiert einen Nervenarzt, der ihm eine Reise nach Italien zur Erholung anrät.

1852/53 macht Rethel sich mit seiner Frau auf. Krankhafte Eigentümlichkeiten mehren sich in Rom. Er arbeitet noch, aber seine Hand fährt mit irren Zügen über das Papier. Rom macht gar keinen Eindruck mehr auf Rethel. Es flackert noch das innere Leben auf; manche Zeichnungen bringt er dann noch zu Ende, andere aber korrigiert er zuschanden. Nachdem seine Frau ihm noch eine Tochter geboren, wovon Rethel nichts mehr weiß, geht es im Mai nach Deutschland zurück. Als hilfloser Kranker, einem Kinde gleich, das alles mit sich geschehen läßt, kommt Rethel nach Dresden, dann nach Düsseldorf zurück. Einige Jahre lebt er noch.

Er erlag der progressiven Paralyse und starb am 1. Dezember 1859 in der Heilanstalt zu Endenich.

⚄ ⚄ ⚄

Es ist schon gesagt worden, daß gerade aus der Schule, die den stärksten Gegensatz zu einer starken, eigenen Kunst bilden mußte, der Düsseldorfer Schule, der Mann hervorgehen sollte, der ihren großen Ruhm bilden sollte. Schadow, Veit, die beiden Nazarener waren seine Lehrer.

Gewiß, manchmal ist Rethel noch der Schüler der Cornelius-Schule. Manchmal, namentlich, wenn er illustriert, merkt man Schwind, aber er ist nicht so intim, leicht und poetisch wie Schwind; er wird hart und kleinlich.

Das tritt natürlich am ehesten in seinen ersten Bildern zutage. Niemand wird den „Heiligen Bonifazius“ für ein Meisterwerk halten. Er hat dieses Bild, das er mit 16 Jahren malte — und dafür ist es denn doch eine Leistung — schlecht und recht nach dem Rezept gemalt, mit Seele und Gemüt und bescheidenen Farben. Der Erfolg war denn auch groß, das Bild wurde verkauft; jetzt besitzt es die Nationalgalerie. Rethel hat sich offenbar an diesem Stoff sehr begeistert. Drei Jahre später malt er die „Predigt des heiligen Bonifazius“. Nun steht der Heilige nicht mehr einsam da; es ist ein Gruppenbild geworden; etwas steif, etwas gestellt, aber der Bonifazius ist würdevoller geworden. Auch dies Bild kaufte, wie das erste, der Rheinische Kunstverein. Nach einem weiteren Jahr erschien das dritte Bonifaziusbild; auch hier ist wieder ein Fortschritt erkennbar; die Figuren sind lebendig in die Landschaft gesetzt und das Ganze ist zwangloser, bewegter.

Es ist interessant, daß Rethel in dieser Frühzeit sich so gern bescheidet und die Anschauung der herrschenden Schule sich zu eigen zu machen bestrebt ist. Er ist ein unermüdlich Lernender, der sich nicht begnügt, mit Leichtfertigkeit eine geniale Pose zu verbinden. Er will nicht verblüffen. Langsam entwickelt er seine Art. Aber wenn man genauer zusieht, findet man schon in diesen Entwürfen der Frühzeit etwas, das Cornelius und seine Schüler nicht haben, eine gewisse Herbigkeit, eine dem Ganzen zugrunde liegende Energie, ein echtes Pathos, das allerdings seine adäquate Form noch sucht. Um so freier betätigte sich seine Begabung in Skizzen und Studien. Da sehen wir ein frisches, unbekümmertes Anpacken, ein verblüffend sicheres Naturstudium und jene Lust an der Fülle bewegter Gestalten, wimmelnder Gruppen, geschlossener Komposition bei aller Freiheit, die späterhin für seinen großen, dekorativen Stil charakteristisch werden sollte.

Auf diesem Weg sehen wir Rethel fortschreiten und sein Werk sammelt sich nun zu besonderen, zusammenhängenden Zyklen. Er wählt sich Hannibal als würdigen Helden seiner Darstellung. Die schroffe Alpenwelt gibt er in ihrer unnahbaren, strengen, wilden Größe und Einsamkeit. Dahinein setzt er Männer, die das Unmögliche wagen, diese Riesen zu bezwingen.

Dann erhebt er sich zu noch größerer Aufgabe. Die Neubelebung des Freskostils ist sein Ziel. Karls des Großen Leben zieht vorüber.

Hannibalszug: Sturz durch das Eis in einen Abgrund. Aquarell.

Und schließlich klingt sein Schaffen aus in dem „Totentanz“, in dem er den alten Holzschnitt-Stil der Dürer, Holbein erneuert.

Diese Schöpfungen haben wir nun im einzelnen zu betrachten.

Bevor wir aber an diese Aufgabe herangehen, sei hier noch der Brief angefügt, den Rethel im Jahre 1844 an seinen jüngeren Bruder Otto richtete, der sich ebenfalls der Malerei zugewendet hatte. Aus diesem Grunde ist der Brief vielleicht absichtlich etwas lehrhaft im Ton. Rethel war von seiner zweiten Reise, die seinen Gesichtskreis bedeutend erweitert hatte, heimgekehrt und arbeitete fleißig in Frankfurt. Freunde, Mitschaffende umgaben ihn. Darüber spricht Rethel in diesem Brief; zugleich hören wir etwas über seine Art zu arbeiten. Der Brief lautet:

Lieber Otto!

Dir sei jetzt einmal meine zweijährige Feder entstaubt, zugespitzt, mit galligem Schwarz und heiterem Kunstgeschwätz gefüllt, dediziert. Du hast recht, wenn Du in Deinen letzten Zeilen über Mangel gegenseitiger Mitteilung, insbesondere über Kunst zwischen uns klagst. Jedoch ist es, bei der dürftigen Art der Mitteilung, eine delikate und schwierige Sache, die Erfahrung und Betrachtung eines längeren Kunsttreibens geradeso, wie sie sich im innersten Gefühl eingeprägt haben, mit Worten klar und deutlich wiederzugeben. Es gibt manches, was uns selbst unbewußt eigen ist, was wir ahnen aber nicht imstande sind, näher zu motivieren; dagegen gibt es entschieden Garantien für eine gute Kunstrichtung, welche zugleich die edle Perle der Individualität unbeschadet und frei sich entwickeln läßt. Ich meine, ein durch Religion gefestigter, ernster Wille — ein Streben, welches ein gründliches Erkennen der vergangenen, großen Kunstwelt und ihrer Werke vereint mit einem gewissenhaften Studium der Geschichte und der Literatur sich anzueignen sucht, ferner ein entschieden fester Charakter, Ausdauer und Geduld, ein frisches und heiteres Leben in unserer gerade nicht sehr künstlerisch erhebenden Mitwelt, mit Beibehaltung eines klaren und prüfenden Auges, welches einen allzu bedeutenden Einfluß des nicht sehr kompetenten Kunstrichtertums unserer Zeit warnend uns vor die Seele führt. — Diese Punkte, lieber Otto, gehören zu unserer Aufgabe, die mit Treue und Demut zu lösen unsere Pflicht als Künstler ist — für das übrige wollen wir getrost den Himmel sorgen lassen, welcher gewiß jene Mühen und Sorgen durch ein würdiges Resultat belohnen wird. — Ich spreche nicht mit einer zu großen Wichtigkeit von der Kunst. Nein, wahrlich, sie ist nicht bloß zur Unterhaltung oder ästhetischen Bildung oder gar als Luxusartikel in die Welt gesetzt, nein, sie gehört unmittelbar zum nächsten Gefolge der christlichen Religion, sie ist ein Herold im prachtvollsten Gewand, welcher das Lob des Himmels und seiner Gnade nicht nur verkündigen, sondern auch befestigen soll; es ist dieses in allen Feldern der Kunst möglich, nicht will ich hier ein Monopol der Historienmalerei aussprechen, mich haben in dieser Hinsicht Landschaften wie Szenen aus dem gewöhnlichen Leben ebenso ergriffen. Es kommt hier auf den Ton, auf das Grundgesetz an, von wo ausgegangen wird. Wer in dem Stück Brot nur den Magenstöpsel erkennt, der wird bedauern, in seinem Viehstück nicht auch den Kuhdreckgenuß mit hineinmalen zu können. Dies, Otto, sind und bleiben meine Ansichten, vielleicht für das materielle Sein hier auf Erden etwas zu schwärmerisch, man soll sich ja nicht aufregen und nach idealen Zielen streben — erstens könnte es dem Körper schaden, und zweitens setzt man sich der Unannehmlichkeit aus, enttäuscht zu werden. — Wohl ist also Klugheit und Vernunft auch dabei — es geht ganz gut — so habe ich bis jetzt meinen Kunstweg verfolgt, bin meiner Richtung um kein Haar abgewichen und habe nebenbei aber auch meinen Vorteil nicht außer acht gelassen. Ich befinde mich dabei ganz wohl und den Genuß, den mir die Kunst bereits verschaffte, von dem andere, (ich will es gern glauben) sich keinen Begriff zu machen imstande sind, wiegt kein Glücksstern der sogenannten modernen Welt auf. Nur habe ich den innigen Wunsch, daß anderen und namentlich Dir, lieber Otto, dasselbe Glück zuteil

Hannibalszug: Hannibal zeigt seinen Kriegern Italien. Aquarell.

werde — Deine persönlichen Eigenschaften sowie Dein bisheriges Auftreten in der Kunst leisten eine sichere Bürgschaft, daß mein Wunsch in Erfüllung gehen werde. Was Dein Lehrer und Dein eigenes Ich an Deiner Bildung im Rohen anlegen, das wird, verlasse Dich darauf, die Erfahrung entweder auf stürmisch herbe oder allmähliche und sanfte Art zu Deinem Kunstwohl zufeilen — so wie mir — ich hätte ihr manchmal als Erwiderung den Kopf einschlagen mögen, doch beruhigt, vergaß ich nie wieder die Stelle und Ursache, wo von ihr ich durchgebleut wurde und das zu meinem Wohl. Was nun mein Kunstwirken seit Deinem letzten Hiersein im Winter betrifft, so kann ich wohl sagen, daß ich um einen Schritt wieder weitergekommen bin — ich nehme es jetzt ungemein strenge, weniger was die vollendete Ausführung des Details angeht, als wie vielleicht ein entschiedenes Beibehalten und Wiedergeben des ersten Ergusses in meinen Bildern — ich arbeite an einem Kopfe z. B. drei- bis viermal wie mir es augenblicklich klar und deutlich zu sein scheint — es ist dieses nicht ein förmliches Übermalen, sondern vielmehr oft nur mit wenigen Strichen ein belebendes Skizzieren und wieder Zurückführen auf meine erste Empfindung. Daß der Kopf so fertig zu nennen sei, ist nicht der Fall, allein habe ich in geistiger Frische den Kopf in Lebensgröße so auf der Leinwand, so ist nachher mit Leichtigkeit die Ausführung der Einzelheiten mit fester Beibehaltung des guten Fundamentes hinzuzufügen. Es gibt bei der Aus- und Durchführung eines Bildes vier Stadien, welche durchzumachen sind — bei den Studien, Karton, Farbenskizze und der

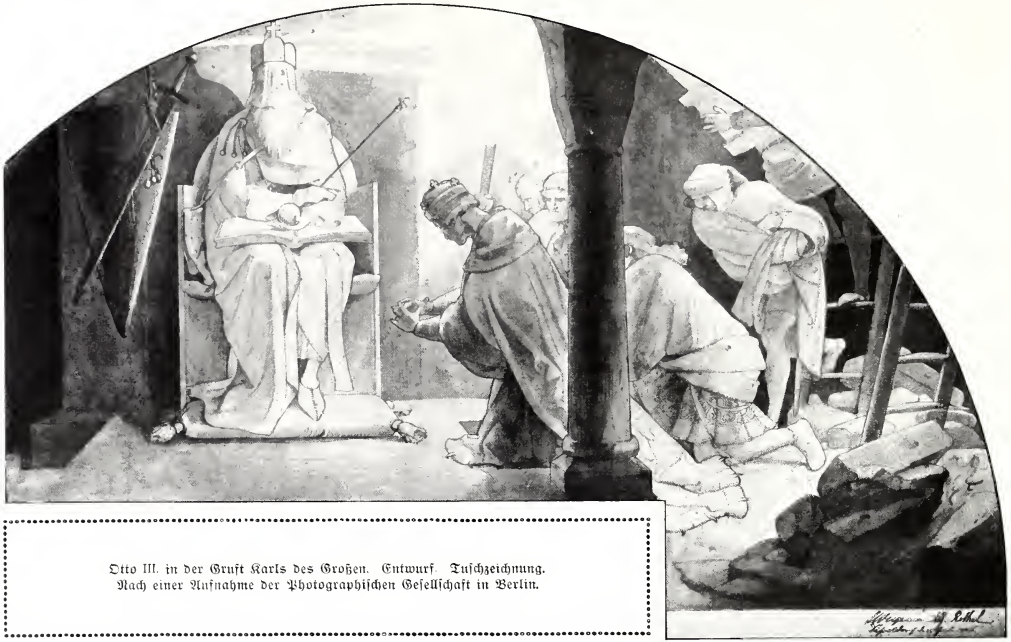
Petrus und Johannes heilen den Lahmen. Ölgemälde. Leipzig. Städtisches Museum.

Untermalung des Bildes hilft eine geistige Frische und Neuheit des Gegenstandes bedeutend, das Werk rasch bis zu einem gewissen Punkt zu bringen, bei der Übermalung fehlen in der Regel jene beiden Hilfen und bei dem Erkennen, wie weit das Werk noch zurück ist und oft von dem ursprünglichen Geist sich entfernt hat, tritt schon ein peinliches Schwanken und Probieren ein, und nur der Verstand und ein gewisses Pflichtgefühl lassen auch diesen Prozeß durchführen. Nun tritt der dritte Fall ein, oft der unglückseligste, den man sich denken kann, auf jeden Fall aber der wichtigste. Das Werk ist zu einer gewissen Vollendung in der Form und Farbe gelangt, aber man fragt sich ängstlich: Führt das auf deine erste Idee hinaus? Ist dieses Bild, mit einer Übergehung und Lasierung fertig gemacht, dasjenige was du malen wolltest? Die Urteile der Unbefangenen erwähnen stets der Nebensachen, der Malerei hie und da. Man sieht es ihnen aber deutlich an, daß das gesamte Werk, der Totaleindruck, sie gar nicht packt, ja eher leer läßt. Ach, das sind traurige Momente, man fühlt, daß über dem Studium der echt künstlerische Funke fast erloschen, daß es ein nüchternes Rechenexempel geworden ist, aber nicht weiß, wann, wo und wie dem Übel abhelfen. Es tritt der traurige Moment der Stumpfheit, der Dummheit ein, man ist vernagelt. Dann soll man soviel Herr seiner selbst sein, die Palette hinzulegen, ja nichts zu unternehmen und das Bild längere Zeit umgedreht an die Wand zu stellen. Wenn nun auch andere Arbeiten vorgenommen werden, der Sinn bleibt doch unbewußt bei dem mißratenen Kinde, und man verarbeitet es allmählich ganz ohne Absicht von selbst mit seiner ersten Idee. Man söhnt sich allmählich mit dem Bilde, welches nur der Erinnerung angehört, langsam aus, findet es doch so übel nicht, bekommt

Kaiser Karl V. Ölgemälde. Frankfurt, Römer.
Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Lust, brennt vor Verlangen es fertig zu malen — geht hin, dreht es um — stellt es auf die Staffelei und nun wird man freilich etwas unsanft aus seinen Himmeln in die Wirklichkeit versetzt, es ist noch das alte — allein mit ganz anderen Augen sieht man es, wie der Blitz fährt prüfend und vergleichend der echte Künstlersinn, begleitet von einem warmen Gefühl und frischer Phantasie, über das Werk. Sie erkennt, wo es fehlt, greift zur Palette und jeder Strich sitzt. Freilich leidet durch das Feuer die delikate, aber kalte Ausführung hie und da, das ist aber kein Verlust im Vergleich zu diesem herzerfreuenden Gewinn. Man möchte überall zugleich sein, überall helfen, und, es tritt das vierte Stadium herrlich und belohnend wie ein Finale ein, und erfreuend ist dann unser Tagewerk zu nennen, sobald man nur wieder klar und sich bewußt geworden ist, weiß, was man will, dann kann man sich getrost zuletzt die Zügel etwas schießen lassen; daß man Böcke macht, große Nachlässigkeiten mit unterlaufen läßt, dafür bürgt der deutsche Charakter, das wird nicht der Hauptfehler sein, eher eine zu nüchterne Durchführung der Einzelheiten. Diese Beobachtungen habe ich so recht jetzt bei meinem großen Bilde „Petrus usw." (d. h. Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels) gemacht und ich glaube, daß, wenn nächstens ich dasselbe wieder vornehme, der vierte und freudige Fall sich einstellen wird. Mittlerweile habe ich das Bild für den Schönborn unter Händen, welches mir viel Freude macht, indem es rasch voran geht, denn in diesen Tagen werde ich mit einer schon ziemlich weiten Untermalung fertig. Zudem kommt es, daß es eine sehr günstige Größe hat — auch, lieber Otto, eine höchst wichtige Sache, die von vornherein einem Bilde den Stab brechen kann.

Mit meinen Hannibals-Kompositionen geht es sehr langsam, ich bin an der sechsten und letzten Zeichnung. Einesteils sind meine übrigen Arbeiten für den Kompositionsverein, anderenteils die Schwierigkeit und Größe der Arbeiten selbst schuld daran. Unser Kompositionsverein ist diesen Winter sehr interessant und behaglich. Es geht nach der Reihe um — alle der Wochen muß eine Aufgabe gelöst sein, und wird alsdann eine andere gegeben. Die Aufgabe besteht allemal in einer allgemeinen Handlung, z. B. ein Akt der Demut. Jedem ist ganz freigegeben, sich die Lösung in welchem Felde er will zu holen. Du kannst denken, wie vielseitig und überraschend das Resultat ist. Es sind prächtige Arbeiten bis jetzt eingereicht und selten ward eine Zeichnung als nicht der Aufgabe gemäß gerügt. Wir kommen alle Woche Dienstag abend zusammen und es gibt jedesmal das eine oder andere Interessante zu sehen, oder zu lesen, oder zu besprechen. Veit vollendet eben seinen Otto I., welcher superbe wird, ein Totschläger für die anderen. Steinel arbeitet an seinen Kölner Kartons, welche mir, unter uns gesagt, aber nicht ganz behagen wollen. Dagegen beginnt er jetzt sein großes Ölbild, Salomos Urteil für den hiesigen Römer bestimmt, welches ausgezeichnet schön zu werden verspricht. Ille vollendet jetzt seine Madonna mit dem Kinde, welches ihm alle Ehre macht. Ballenberg macht fortwährend kleine, allerliebste Sachen, seine Kunst kommt sehr in die Mode, alles will von ihm Bildchen haben, vom Metzgermeister bis zum Diplomaten. Grimaux und Juny zeichnen viel und schön, malen aber wenig, welches nicht gut ist. Mit einem Wort: in unserem großen, geräumigen Atelier ist der Ofen und der Künstler durch und durch warm und tätig. Vom Institut hören und sehen wir wenig, verlieren daher auch nicht viel. Dagegen die Galerie und Ausstellung besuchen wir vor wie nach und gewährt uns manchen Genuß. In diesem Augenblick sind schöne Münchener Bilder von den besten Namen angekommen. Lessing ließ sich diesen Winter auch wieder einmal hier sehen. Die böse Welt sagte, er spekuliere auf die hiesige Direktorstelle. In der Tat aber hat er in nahen Waldungen Böcke geschossen. Noch ein anderer Künstler soll sich um diesen wurmstichigen Institutsapfel bewerben, auf jeden Fall aber im nächsten Frühjahr mit Sack und Pack herkommen — nämlich Schwind aus Karlsruhe, früher in München, ein saugrober Mensch, aber tüchtiger Künstler. Ich glaube, daß das



Otto III. in der Gruft Karls des Großen. Entwurf. Tuschzeichnung.
Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

jetzige Lehrerpersonal unter sich einig ist, und keinen gefährlichen Matador an der Spitze des Ganzen gerne sieht. Dies von meiner und der hiesigen Kunst, lieber Otto. Dein Bruder Alfred Rethel.

Dieser Brief versetzt uns mitten in die Stimmung jener Zeit. Die Mischung von Religion und Kunst, wie sie im ersten Teil des Briefes zum Ausdruck kommt, das etwas Verstiegene in der Auffassung des Künstlerberufs erinnert noch an die

Totentanz. Auferstehung des Todes.

Corneliuszeit. Es wird weniger nach den künstlerischen Mitteln gefragt, wohl aber wird der hohe Beruf der Kunst betont. Statt des Technischen und der Ausbildung darin wird das Ideelle betont. Dann aber, sowie Rethel auf seine künstlerischen Erfahrungen zu sprechen kommt, wird er lebendig. Man spürt den Künstler, der in und mit seiner Kunst lebt. Die vier Stadien bei der Fertigstellung seines Bildes, von denen er spricht, sind wirklich typische Erlebnisse beim Künstler.

Was er dann von dem Künstlerkreis berichtet, in dem er lebt, so ist das für den Künstler, wie für den Menschen charakteristisch. Ja, das letztere überwiegt. Es zeigt die Geselligkeit, das Unbefangene des Verkehrs, der anregend und fördernd ist, so daß er das Streben unterstützt und doch nicht in Pedanterie und Fachsimpelei ausartet. So gibt dieser ziemlich ausführliche Brief eine bessere Vorstellung von Rethel und seiner Zeit, seiner Persönlichkeit und seinem Streben in den entscheidenden Jahren der Entwicklung, als er vor der Inangriffnahme seiner drei großen Werke stand, als es lange Schilderungen vermöchten.

Im Jahre 1841 hatte Rethel für eine illustrierte Weltgeschichte eine Szene aus Hannibals Zug über die Alpen entworfen.

1842 macht er sich daran, eine zusammenhängende Folge von Bildern zu entwerfen, die die phantastische Großzügigkeit dieses Feldzugs schildern sollten.

Es wurde schon erwähnt, daß die Einsamkeit und Größe der Alpen, die Rethel auf seinen Reisen kennen gelernt hatte, auf sein, für das Seltsame, Schau-

Sturz der Irmensäule. Entwurf. Tuschzeichnung. Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

rige empfängliche Gemüt eine nachhaltige Wirkung ausübte. Hier nahm er nun diese Landschaft als Hintergrund. Der Kampf des punischen Heeres mit der wilden Urbevölkerung und mit den Gefahren der Natur gab Gelegenheit zu starken Kontrasten, bewegten Szenen. Das alles lebte vor seinem inneren Auge, er wollte keine langweiligen Geschichtsillustrationen geben.

Mit sicherer Hand gliedert er das Ganze und holt die wirkungsvollsten Szenen heraus. Sechs Bilder sind es, auf denen dramatisch das Geschehen vorüberzieht.

Erstes Bild. Einleitend eine ruhige Szene. Gebirgsbewohner beisammen. Das Eis ist geschmolzen; Tiere, Knochen, Schädel liegen am Boden. Greise erzählen den Jüngeren von dem Ereignis, das sie einst gesehen.

Zweites Blatt. Der Zug des Heeres naht. Wild stürmt ein Bach herab, über den die ersten Scharen setzen. Das Gebirgsvolk flieht; einige sehen dem Beginnen spöttisch zu. Droben einige Gipfel, von Wolken umhüllt.

Drittes Bild. Drohender ballt sich das Unglück zusammen. Ein Engpaß hat die Heerscharen aufgenommen. Von den Höhen lassen die Bergbewohner Stämme, Felsblöcke hinunterrollen. Pferde scheuen und rasen in den Abgrund. Die Karthager werden kaum der grimmigen Natur Herr. Mit Mühe erwehren sie sich der Angriffe ihrer Feinde, die höhnisch in die Schluchten entfliehen.

Viertes Bild. Immer höher geht der Zug. Die Region des Eises nimmt die

Totentanz. Ritt zur Stadt.

Krieger auf. Unkundig der Wege und Pässe haben sie Einheimische gezwungen, ihnen den Weg zu zeigen, sie schreiten voran. So arbeitet sich der Zug aus der Tiefe heraus; kalte, eisige Glätte empfängt sie. Sie schleppen sich mühsam vorwärts; einige tragen kranke Genossen. Mit Entsetzen sehen sie in die Abgründe und Schlünde zu ihren Füßen hinein.

Fünftes Bild. Das Elend erreicht seinen Höhepunkt. Eine Szene erläutert das ganze Unglück. Eine Eisbrücke ist geborsten; Menschen und Tiere sind in die gähnende Schlucht hinabgestürzt. Elefanten, Pferde, Menschen durchein-

Schlacht bei Cordova. Entwurf. Tuschzeichnung. Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

ander, erdrückt von Eisblöcken, aufgespießt an Ästen. Da lebt noch einer und will sich mühsam aus dem Haufen herausarbeiten. Wölfe umkreisen die Kadaver. Ein ruhmloses Ende in der Einsamkeit einer erbarmungslosen Natur!

Sechstes Bild. Und plötzlich — als stärksten Kontrast — die lachenden Täler des Südens. Sonnig liegen sie da. Triumph! Hier zum erstenmal erscheint Hannibal, der Sieger. Er zeigt dem Heer das Ziel der Mühen, das blaue, strahlende Land. Hörner werden geblasen; aus der Tiefe klimmen Krieger empor.

Mit grandioser Kraft ist dies Geschehen dargestellt, ohne jede Rücksicht auf Konvention. Rethels Zeit fand das Grauenvolle zu stark betont. Die Gegenwart dagegen findet gerade diese rücksichtslose Naturwahrheit bei aller Geschlossenheit der Komposition bewundernswert. Ja wir möchten manchmal noch manches Detail als kleinlich gerne missen. So wandelt sich der Geschmack der Zeit. Rethel ging ihm voran.

Das gibt ja diesem Gesamtwerk den markanten Charakter, daß es ganz und gar aus einem Guß ist. Rethel hat die Idee vorbildlich mit der Naturwahrheit zu verbinden und dem Ganzen den Stempel seiner persönlichen Anschauung zu verleihen gewußt. Wie Visionen steigen diese Bilder auf, ballen sich zu Kompositionen zusammen, lösen sich wieder auf und machen neuen Szenen Platz. Rethel hat hier zum erstenmal in geschlossener Form seinen ureigenen Stil durchgeführt. Wo die anderen matt und flau waren, wurde er selbständig, eigen und kühn.

Totentanz. Aufreizung zum Aufstand.

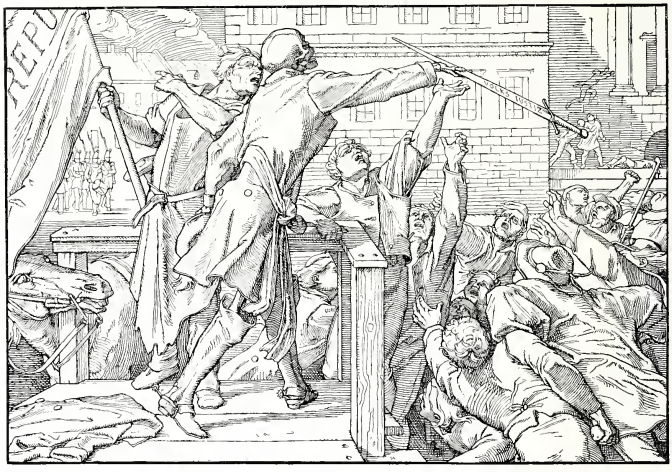
Wo sie nachahmten, wurde er herb, streng, wuchtig. Alles Süßliche vermied er. Auch er knüpfte da an, wo die Nazarener begonnen hatten. Er wählte Stoffe aus der Geschichte der Germanen. Das Mittelalter zog auch ihn in seinen Bann. Aber er sagte das alles in einem ganz persönlichen Stil; er prägte den Stoff zu einer neuen, eigenen Form. Alles wurde bei ihm Geschehen und erhielt einen Rhythmus, eine atemlose, hinreißende Gewalt und Größe. Rethel weiß Heldenhaftigkeit sicher auf die Beine zu stellen, er duldet keine Falschheit. Er begnügte sich auch nicht mit der Strenge

Einzug in Pavia. Entwurf. Tuschzeichnung. Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

der Linie; er wagt sich an koloristische Probleme und gibt der Farbe wieder ihr Recht.

Im Herbst 1844 war der Zyklus beendet.

Im Jahre 1840 schreibt Rethel voller Freude seiner Mutter die Botschaft: der Rheinisch-Westfälische Kunstverein hat mit der Stadt Aachen zusammen beschlossen, den Krönungssaal des Rathauses mit Fresken schmücken zu lassen, deren Motive zu begreifen. Wenigstens kam ihm, da man sich in Aachen noch über die bauliche Anlage des Rathauses im unklaren war, ein anderer Auftrag, der sich glücklicherweise auch auf Freskomalerei bezog; der Festsaal im Römer zu Frankfurt a. M. sollte mit den Bildnissen der deutschen Kaiser geschmückt werden. Allerdings war das Licht hier ungünstig; man stellte ohne das unerläßliche Gefühl für dekorative Gesamtwirkung die Figuren nebeneinander. Wahllos beauftragte man die



Totentanz. Der Tod reicht dem Volke das Schwert

der Geschichte Karls des Großen entnommen werden sollen; in der Konkurrenz erhielt Rethel, der wie kein anderer dazu geschaffen war, den Preis.

Aber es sollte lange dauern, ehe das Werk vollendet dastand! Die Geschichte dieses Plans, der Rethels Traum zu verwirklichen schien und ihn mit stolzesten Hoffnungen erfüllte, sie sollte zugleich sein Leid und seine Verzweiflung in sich begreifen. Sechs Jahre mußte er warten, ehe er an die Ausführung gehen konnte. Was das für den ungeduldig nach Taten drängenden Künstler, der sich in der Vollkraft fühlte, zu bedeuten hatte, ist unschwer verschiedensten Künstler, begabte und unbegabte. Von den vier Bildnissen, die Rethel beisteuerte, die sich durch die farbige Behandlung und durch die strenge Gestaltung der Charaktere vor den anderen auszeichnen, ragt Karl V. mit seinem müden Ausdruck, dem skeptischen Zug und der charakteristisch nachlässigen Haltung hervor. Von den interessanten Studien nach der Natur zu diesen Bildern wurde schon oben gesprochen.

In Rom hatte Rethel erneute Anregung bekommen, der Freskomalerei sich zuzuwenden. Die „Steinigung des Stephanus“ zeigt daher auch eine große,

Taufe Wittekinds. Entwurf. Tuschzeichnung. Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

freie Komposition, die den Einfluß der italienischen Schulen aufweist.

Nun, 1846, entschloß er sich, die Aachener Angelegenheit, die bis jetzt zu keinem festen Resultat geführt hatte, selbst weiter zu verfolgen. Er ging nach Berlin und wurde, wie schon erwähnt, von der Berliner Künstlerschaft mit großen Ehren aufgenommen. Der König empfing ihn selbst in einer Audienz und der Erfolg war, daß die Ausführung der Fresken sofort begonnen wurde.

Aller symbolischen Ornamentik entsagt er; die Figuren sollen in Lebensgröße frei dastehen.

Erstes Bild. Otto III. in der Gruft Karls des Großen. Das Grab ist geöffnet. Die seltsame Stimmung des Ganzen, die steinerne Ruhe des Toten, das Erschauern des Eintretenden, kommt mit suggestiver Gewalt zum Ausdruck. Mattes Dämmerlicht erfüllt das Gewölbe. Fackelschein loht und mischt sich darein. Streng, starr und doch von un-

Totentanz. Auf der Barrikade.

Nach sechs Jahre langen Streitens war das Ziel erreicht. Kämpfe waren entfacht worden. Eine Zeitlang neigte man dazu, die Fresken ganz fallen zu lassen und man wollte nur Standbilder der Kaiser aufstellen. Dann wollte man bei der Restaurierung die Fenster so anlegen, daß sie durch doppeltes Licht die Wirkung der Fresken unmöglich machten.

Nun aber war das alles überwunden. Der Weg war frei. Rethel konnte in großen Entwürfen seinen monumental-historischen Stil entwickeln. Er hält sich streng an die Geschichte und gibt doch den suggestiven Eindruck der Größe.

heimlich bannendem Leben erfüllt, sitzt die Gestalt des Kaisers da; ein Schleier verhüllt das Antlitz. So wirkt dies Bild wie ein Auftakt. Fein ist die farbige Behandlung, deren mattgraue Abdämpfung dem Ganzen sehr zustatten kommt.

Zweites Bild. Der Sturz der Irminsäule, Szenerie im Walde. Der Götze ist gesunken. Die stolzen Gestalten der Krieger, die niedersinkenden Scharen der Unterworfenen sind mit sicherem Gefühl, zu König Karl als Mittelpunkt, kontrastiert und beide ergeben zusammen einen bewegten Rhythmus. Und der

Krönung zu Rom durch Papst Leo III. Entwurf. Tuschzeichnung. Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Tannenwald gibt in seiner Stille und unbewegten Größe eine ernste Landschaft als Hintergrund und die Schauer der Einsamkeit flüstern in den Zweigen.

Drittes Bild. Die Schlacht bei Cordova. Getümmel, Angriff und Fliehen. In der Mitte der Kaiser. Die Mauren haben sich zur Flucht gewendet. Der Kaiser sprengt heran. Er bricht die Fahne des Feindes zu Boden. Voller Bewegung ist das Ganze. Die wegstürmenden Stiere des Fahnenwagens, eroberte Stadt ein. Zur Seite steht der besiegte Langobardenkönig, gefesselt, gebeugt. Karl der Große aber reitet ernst, ohne Überhebung, voller Würde vorbei. Hell wehen die Banner; dunkel hebt sich seine Silhouette, und darum machtvoll, davon ab. Alles andere ist Nebenwerk und ist einfacher behandelt; die Krieger ziehen ohne Unruhe und Lärm dahin. Rethel weiß, daß dadurch der wuchtige Effekt um so sicherer herauskommt. Alles ist bewegt und doch ruhig, einfach und

Totentanz. Der Tod als Sieger.

das anstürmende Streitroß des Kaisers — so stuft sich das wilde Rasen ab, die hohe Gestalt Karls des Großen, als Mittelpunkt der Brandung und nach der anderen Seite dann die ruhig heranziehende Gestalt des Erzbischofs. Auch hier ist die farbige Behandlung prachtvoll gelungen. Die Beschränkung auf wenige, markante Figuren kommt dem großen Eindruck sehr zustatten. Gebändigte Kraft spricht aus dieser großgesehenen Einzelszene trotz des Tumults, der gleichsam die Heere im Hintergrunde ahnen läßt.

Viertes Bild. Einzug in Pavia. Siegerstimmung. Das Heer zieht in die groß und hat eine Würde, die an die Werke der Alten gemahnt. Das kommt daher, weil die Idee hier Form wurde; hier ist kein Einzug im Detail illustriert, wie es jetzt beliebt ist, es ist der große Rhythmus einer großen, dekorativen Gestaltung darin, die gerade mit den einfachsten Mitteln wirkt. Die Gruppen stehen nicht einzeln, sie füllen den Raum und sind im Hinblick darauf gefühlt, komponiert.

Fünftes Bild. Taufe Wittekinds. Eine Treppe als wirkungsvolles Motiv der Raumgliederung. Oben kniet Wittekind. Der Erzbischof hebt über ihm die

Bau des Aachener Münsters. Entwurf. Tuschzeichnung. Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Hand. Chorknaben und Mönche in der Umgebung. Zur Seite Karl der Große, ebenfalls kniend, aber mit aufrechtem Oberkörper. Zwei Krieger senken vorn das Banner in prachtvoll großer Bewegung und gebändigter Gruppe.

Gerade dieses Bild hat in der Größe und Einfachheit der Raumgliederung, in der freien Gruppierung der Personen eine ganz imponierende Haltung. Um so mehr bedauert man, daß Rethel selbst diesen Entwurf nicht mehr ausführte, sondern den Maler Kehrer als Gehilfen berief, der nun seine Arbeit schlecht und recht erledigte, dem Kontur oft die Strenge nahm und die Farbe gern süßlicher stimmte.

Auch für die folgenden drei Bilder übertrug Rethel dem genannten Maler die Ausführung. Ursprünglich nämlich hatte Rethel sieben Entwürfe eingereicht. Einen hatte die Kommission aus ganz äußerlichen, kirchenpolitischen Gründen verworfen. Rethel lieferte zwei neue Entwürfe, den Münsterbau und Harun al Raschids Gesandtschaft. Hierzu kam dann noch der Einzug in Pavia. Die letzteren drei Bilder sollten in das Treppenhaus kommen. Wir fahren fort mit dem:

Sechsten Bild. Die Krönung zu Rom durch Papst Leo III. In der Mitte der Papst und der knieende Kaiser. Rechts und links zuschauende Gruppen.

Siebentes Bild. Erbauung des Aachener Münsters durch Karl den Großen. Eine freie, weiträumige Landschaft, Blöcke mit reichem Skulpturenschmuck liegen bereit. Im Hintergrunde, im Entstehen, das Münster. Vorne Karl der Große, Gesandte des Papstes, Baumeister.

Achtes Bild. Übergabe der Krone an Ludwig den Frommen. Karl der Große hat den Thron verlassen. Der kniende Ludwig erhält von dem Bischof die Krone. Die feierliche Zeremonie ist Form geworden in der würdevollen Bewegung der einen Gruppe, dem hoheitsvollen Gebaren der anderen. Die Gestalten dienen als Ausdruck, nicht als Illustration

Man hat bei den letztgenannten Bildern allerlei Einwände gemacht, die die Natürlichkeit der Situation anzweifeln. Aber ein Fresko ist keine realistische Nachahmung. Es kommt nicht darauf an, daß es nicht vorkommen kann, daß, wie auf dem sechsten Bild der Papst dem überraschten König die Kaiserkrone aufsetzt, als ahnte dieser nichts davon. Es kommt darauf an, daß das Ganze als Bilderscheinung seine visionäre Kraft hat. Überdies sind dies Entwürfe und Rethel würde wohl noch manches anders gemacht haben, wenn es sich als störend erwiesen hätte. Wir sehen diese bessernde Hand überall. Es tritt hier der zunächst merkwürdige Fall ein, daß die ausgeführten Bilder immer hinter den Entwürfen nicht zurückbleiben, was oft der Fall ist, da auf dem Entwurf die unmittelbare Stimmung leicht und sicher zum Ausdruck kommt. So aber trat hier der Fall ein, daß ein mittelmäßiger Maler die Ausführung versüßliche.

Wir sprechen nun noch von den beiden letzten Entwürfen.

Neuntes Bild. Die Frankfurter Kirchenversammlung, die Karl der Große leitet. Die Aachener hatten dieses Bild abgewiesen. Aber gerade hier ist Rethel auf der Höhe. Prachtvoll gesammelt sind die Gruppen der Zuhörenden in dem weiten, hohen Raum; Karl der Große auf einem Podium über der Schar. Zudem boten die Kostüme der Geistlichen Gelegenheit zu koloristischen Effekten.

Zehntes Bild. Die Gesandtschaft Harun al Raschids. Auch hier zeigt sich der Entwurf schon sehr gelungen. Die Bewegung schwillt voll an, geht von den Knienden aufwärts bis zu der fast steinern dasitzenden Gestalt des Kaisers. Ein Fenster ist geöffnet, das Münster ist sichtbar. In vielen Figuren lebt eine klassische Formenstrenge, so daß das Auge, durch das Ganze schon gefesselt, doch an einzelnen Gestalten haften bleibt, um ihre vollendete, plastische Formenruhe zu genießen. Auch hier bot sich Gelegenheit, die exotischen Kostüme der Gesandten malerisch zu verteilen.

Die Bilder für den Aachener Kaisersaal bilden den Höhepunkt des Rethelschen Schaffens. Nicht der Inhalt ist es, die Verherrlichung der Taten Karls des Großen, der uns fesselt. Die künstlerische

Übergabe der Krone an Ludwig den Frommen. Entwurf. Tuschzeichnung. Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Form reißt uns zur Bewunderung hin. Hier fand Rethel den lange gesuchten Freskostil wieder. Nichts von Sentimentalität ist in diesen Bildern. Die Farbe ist matt, fast düster, wie es dem Freskostil entspricht. Alles ist auf den knappsten, konzentriertesten Ausdruck gebracht. Immer freier wurde der Künstler im Ausdruck seiner persönlichen Art, in der Verwendung eines Stils, der seine besonderen Gesetze hat, die aber die Gegenwart, die keine Tradition hierin besitzt, sich erst in jedem besonderen Fall erarbeiten muß. Gewiß hat auch ein Rethel noch unter der Suggestion seiner Zeit, die Illustrationen wollte, zu leiden. Aber er ringt mit der Form, er sucht sich bewußt zu befreien, er sieht sein Ziel. Und so ist in diesem Werk ein Aufstieg zu immer freierer Höhe bemerkbar. Das Alte gleitet ab, das Neue, Eigene richtet sich durch.

Die Form der Antike, die Anschauung und Gestaltungsart der italienischen Meister hat hier, wie Fr. Th. Vischer 1841 schrieb, jene charakteristische, herbe Note eines Dürer zugemischt erhalten, die nötig ist, damit unsere Art sich darin wesensgemäß ausdrücken kann. Der idealisierende Stil der Italiener und der individualisierende der Deutschen ist hier eine Verbindung eingegangen.

Mit Recht stimmte auch Rethel die koloristischen Effekte, obwohl er sie benutzte, zu einer feinen Harmonie herab. Das Fresko will eine Wandfläche schmücken, es ist kein buntes Glasbild, auch kein Staffeleibild.

So gewann Rethel einen Stil, seinen Stil, der zugleich persönlich und doch formell allgemein war, ideal und doch real war.

Die Aachener allerdings waren nicht zufrieden. Sie wußten nicht, was Fresko-

stil ist. Am liebsten hätten sie die ganzen Bilder durch den sentimentalen Kehrer übermalen lassen. Allen Ernstes. Nur das Eintreten vernünftig Denkender und das Gutachten einer Künstlerkommission verhinderte dies fast wahnwitzige Beginnen, das Deutschland um einen bedeutenden Besitz gebracht hätte.

1883 hätte beinah ein Brand die Fresken vernichtet.

Aber leider — das Werk ist in sich selbst gefährdet. Die Farben bröckeln ab, eine chemische Zersetzung verändert sie und löst sie. Die Restaurationsversuche gehen dahin, die Farben wieder durch chemische Mittel fest mit der Mauer zu verbinden.

1847 zeichnete Rethel das erste Bild. Der letzte Entwurf ist von 1851/52 datiert; er entstand in Dresden.

Das Arbeiten ging unter sehr schwierigen Umständen vor sich. Die nervöse Natur des modernen Künstlers kann solche Strapazen, wie sie das Freskomalen bietet, schwer ertragen. Sicher haben diese Mißstimmungen, die sich in Urteilen des Publikums auch äußerten, dieses mühselige Arbeiten dazu beigetragen, den Ausbruch der Krankheit zu beschleunigen. Aber je einsamer er selbst wurde, um so größer wurde sein Werk.

Er hat, wie er selbst bezeugt hat, in dieser Schöpfung sein Herzblut gegeben. Seine Natur war schwächlich, zart, nervös. Er mutete ihr das Schwerste zu und überreizte sich in seiner Arbeit so, um das Ziel zu erreichen, daß er zusammenbrach. Von morgens sieben Uhr steht er auf dem Gerüst, in Feuchtigkeit und Kälte, zugleich die Gehilfen beaufsichtigend, selbst aber unmittelbar, wie das die Freskotechnik verlangt, die Größe der Idee immer vor Augen haben und sie sofort auf den feuchten Kalk übertragen. „Ich verlange“ — so schreibt er müde und matt — „ach sehr, davon erlöst zu sein.“ Oder: „Der ganze fühlende und leidende Mensch muß zum Opfer gebracht werden.“

Er erlebte die Tragödie des Künstlers, der zugrunde geht an seinem Werk, weil er darin keine Kompromisse duldet.

Aber man wird in Deutschland kein Werk finden, keine Freskoschöpfung von gleicher Kraft des Wollens und gleicher Energie des Könnens.

⊠ ⊠ ⊠

Rethels populärstes Werk ist wohl sein „Totentanz“. Das lodernde Temperament des Künstlers kommt hier großzügig zum Ausdruck. Es schlägt nicht in hellen Flammen auf, es glimmt und gleißt unter der Asche, es züngelt hier und da hervor. Aber im ganzen bleibt eine starre Ruhe vorherrschend. Der Künstler hat direkt an die Gegenwart angeknüpft, er hat das unmittelbar ihn umgebende Leben gestaltet. Um so näher lag ihm die Notwendigkeit, die verwirrende Erscheinung zu bändigen, gestaltend das Bild zu klären. Mit ganzer Seele ist er dabei; er selbst ist seinerzeit für die neuen Ideale eingetreten. Aber es liegt wie eine schmerzliche Erkenntnis über dem Ganzen. Das Gute verzerrt sich und verliert seinen Wert. Machtvoll anstürmender Wille wird gelähmt. Haß, Rachsucht werden entfesselt und schließlich reitet der Tod über die verödeten Stätten. Heißes Ringen, Hoffnung und Triumph — umsonst. Eine unheimliche Einsamkeit ist auf dem letzten Blatt, eine bis zum Wahnsinn lähmende Stimmung, Hohn und Verzweiflung. Der Künstler, der diesen Zyklus schuf, hatte den großen Zug, der notwendig ist, damit dieser Stoff durch die Gestaltung auf ein Niveau gehoben wurde, das ihn von allem Kleinlichen befreite.

Rethels Herz ist auf seiten des hoffenden Volkes. Er sieht aber auch die leichtsinnigen Verführer, er hört ihre Reden und seine überschauende Erkenntnis sieht blutenden Herzens das Resultat, das Ende. So kann man ihn keiner Parteilichkeit zeihen; gegen Freund und Feind ist er gerecht. Er ist objektiv im Sinne des rein gestaltenden, schauenden Künstlers, nicht aus Rücksicht gegen herrschende Parteien. Rethel bewährt auch hier seine großzügige, ganz persönliche Art, die ihre eigenen Wege ging. Was sich in seinen großen Schöpfungen bekundete, die Fähigkeit, groß zu sehen, das findet man auch auf diesen Blättern wieder. Damit gab er dem Gegenwartsgeschehen den Ewigkeitszug.

Man muß bedenken, daß die Kunst der Zeit nur die Vergangenheit als groß

Kirchenversammlung zu Frankfurt. Entwurf. Tuschzeichnung. Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

betrachtete. Dort lagen die interessanten, wichtigen Motive. In der Gegenwart liebte man die süßliche Behandlung, das Gefällige, die Koketterie. Für die Vergangenheit gab es eben die Vorbilder, die wie ein Klischee immer wieder benutzt wurden. Über diese Konvention setzte sich Rethel kühn, rücksichtslos hinweg. Wir stehen ergriffen vor diesem Werk, weil es zum ersten Male bekundet: hier ist Gegenwart in der Kunst. Dies ist ein bedeutungsvoller Anfang. Und Rethel wagte es, diese Gegenwart streng, herb, ernst zu sehen und ebenso zu gestalten! Er ging mit diesem Stoff nicht kleinlich um, er sah ihn unter dem Gesichtswinkel historischer Bedeutsamkeit. Daher, weil er so ganz Anteil nahm, der Ingrimm, der Hohn, die Wut darin. Dieser Künstler war nicht ein hoheitsvoller Verkünder und Vertreter eines alleinseligmachenden Kunstrezepts, wie es seine Vorgänger und Mitschaffenden waren. Er lebte und webte in diesem Stoff, der ihn in allen Fibern erregte. Nicht nur der realistischen Gestaltung nach ist dies Werk neu, auch die Stellung des Künstlers zu seinem Werk zeigt uns eine neue Zeit. Der Künstler ist ergriffen von seinem Stoff; mit modern vibrierendem Gefühl bohrt er sich in ihn ein. Daher das Fehlen des Leer-Allegorischen, das so vielen anderen Totentänzen das Ausgeklügelte verleiht. Daher die Düsterkeit des Eindrucks, der über dem Ganzen liegt, das Schwer-Erlebte. Mit der Wucht der Ereignisse reden die Tatsachen. Der Tod ist keine allegorische Figur, er lebt, er ist ein Wesen für sich, aus eigener Welt. Mit lapidarer Kürze und Prägnanz entrollt sich die Bilderfolge und mit steigender Wucht enthüllt sich das Elend der menschlichen Kreatur, die Hinfälligkeit allen Strebens. Dämonisch triumphierend, mit gleichgültiger Fratze reitet der Tod alles in Grund und Boden.

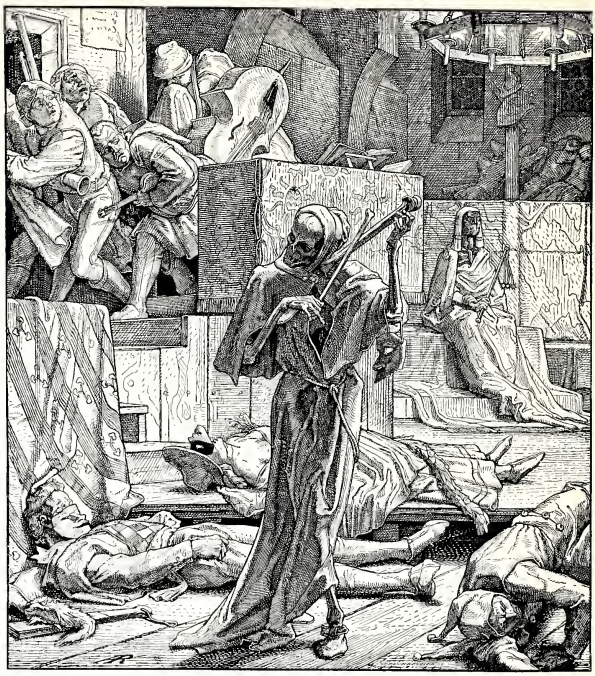
Erstes Blatt. Auferstehung des Todes. Aus der Erde, die in Schollen auseinanderklafft, steigt der Tod. Ein umgefallenes Kreuz liegt am Wege. Im Hintergrund senkt die gefesselte Gerechtigkeit ihr Haupt. Der Tod empfängt das Schwert aus den Händen der menschlichen Laster, die in symbolischen Gestalten ihn umstehen.

Zweites Blatt. Ritt zur Stadt. Eine weite Landschaft. Im Hintergrund die freundlich daliegende Stadt, mit Türmen und rauchenden Schloten. Mit ein paar leichten Strichen ist das angedeutet, auch die Chaussee, die im Bogen auf die Stadt zuführt. Im Vordergrund reitet, mit unternehmender Gebärde, auf einem festen Landgaul der Tod, der nun schon vermenschlicht ist. Ein langer Rock umschließt die Glieder; auf dem Kopf sitzt ein weicher, großer Hut mit einer rückwärts wehenden Feder. Über der Schulter trägt er die Sense. Er drückt dem eilig, aber doch müde vorwärtstrottenden Gaul die Sporen in die Seiten; er selbst beugt sich vor, seinem Ziele entgegen. Die Landleute eilen entsetzt von dannen; die Raben lauern schon und fliegen auf. Wie prachtvoll ist die hinstürmende, unaufhaltsame Bewegung des Reitenden! Wie wirkungsvoll kontrastiert dazu die Ruhe, die Stille der weiten Landschaft.

Drittes Blatt. Aufreizung zum Aufstand. Der Aufrührer ist mitten unter das Volk getreten. Der Hut deckt verwegen sein Gesicht. Wild-malerisch liegt der Mantel um seine aufrechte Gestalt, die mit unwiderstehlicher Suggestion wirkt. Aus den Gassen strömen Zuhörer. Er hält eine Wage hoch in der Hand und demonstriert: eine Krone legt er in die eine, einen Pfeifenstiel in die andere Schale. Er betrügt das Volk: er hält die Wage an der Zunge, so daß die Schalen sich gleich bleiben.

Viertes Blatt. Der Tod reicht dem Volke das Schwert. Unaufhaltsam schreitet die Entwicklung weiter. Auf dem Markt spielt die Szene. Auf einer Tribüne steht der Tod. Neben ihm einer im Schurzfell, er hält die Fahne der Republik. Der Tod überragt mit seiner hohen Gestalt alle, trotzdem er das Haupt entblößt hat. Wie ein Feldmarschall sieht er aus; eine Schärpe hat er um den Leib geschlungen. Er reicht mit prachtvoll-elementarer, ungemein ausdrucksvoller Gebärde dem Volk das Schwert. Hände greifen danach. In ein paar Gestalten ist der Tumult eines riesigen Volkshaufens gegeben, über dem sich im-

Die Gesandtschaft Harun al Raschids. Entwurf. Tuschzeichnung. Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft in Berlin.



Der Tod als Erwürger. Nach dem Holzschnitt.

ponierend wie ein Herrscher die Gestalt des Todes aufreckt.

Fünftes Blatt. Auf der Barrikade. Dem Tod ist sein Programm gut gelungen. Er hat das Volk auf die Barrikaden geführt. Mit trotziger Pose steht er selbst vorn. Fässer, mit Steinen gefüllt, bilden die Schutzwehr. Man sieht, wie die Granaten einschlagen. Truppen kommen seitlich heran. Tödlich getroffen fliegen menschliche Körper nach hinten. Einer steht und schießt. Mit diesen paar Menschen ist wieder eine ganze Volksmenge suggeriert. Eine Szene gibt das Ganze. Vorn aber steht der Befehlshaber, dem sie alle blindlings folgen, in prachtvoller, grandioser Pose des Hohns und der Frechheit. Er hält die Fahne; sein Mantel ist zerschlissen, er weht im Winde.

Sechstes Blatt. Der Tod als Sieger. Das Werk ist getan. Leichen liegen auf der verlassenen Barrikade. Hinten liegt ein abgebranntes Haus in Trümmern. Soldaten im Hintergrund, die die Leichen ihrer Kameraden bergen. Über der Barrikade aber reitet der Tod, nun ganz enthüllt und jedem in seiner fürchterlichen Gestalt erkennbar. Um die Stirn rankt sich der Lorbeer des Siegers. Mit

lässiger Gleichgültigkeit reitet er dahin und achtet kaum darauf, daß aus der Menge der Gefallenen sich eine Gestalt zu ihm aufreckt, ihm ins Gesicht starrt, Verzweiflung im Blick. Der Gaul aber steigt schwerfällig die Barrikade hinan, sein Kopf ist gesenkt, er leckt das Blut aus der Wunde eines Erschlagenen.

Mit beispielloser Konzentration und fast dramatischer Wucht vollzieht sich das alles. Schlag auf Schlag folgen sich die Ereignisse und ein Blatt steigert immer den Eindruck des vorhergegangenen. Mit sicherer Kraft sind immer die Höhepunkte herausgegriffen. Und jedes einzelne Blatt zeigt wiederum die meisterhafte Gestaltungsenergie des Künstlers, der mit straffem Zügel die Massen bändigt, nie zuviel gibt, immer sich weise beschränkt, damit aber gerade die Wucht des Eindrucks erzielt. Es wurde schon angedeutet und es sei noch einmal darauf hingewiesen, wie wenig Figuren Rethel benötigt, um Massen zu suggerieren. Man hat immer das Gefühl einer unendlichen Menge, trotzdem oft nur drei, vier Figuren sichtbar sind. Er hebt eine Szene heraus, diese aber ist umwogt von der ganzen Leidenschaftlichkeit der Volksmassen, weil die Bewegungen der wenigen, sichtbaren Figuren so äußerst lebendig gesehen, so elementar erfaßt sind. Die Technik trägt ihren Anteil mit dazu bei. Breit, energisch sind die Linien dieser Holzschnitte; in wirkungsvollen Kontrasten bauen sich, immer mit Betonung des Wesentlichen, die Szenen auf. Es ist ein fabelhafter, straffer Rhythmus in dem Ganzen, eine hinreißende Einheit, so daß nichts da ist, das man missen oder anders sehen möchte.

Rethel hat mit diesem Zyklus eine alte Tradition wieder aufgenommen. Wie Dürer, Holbein sprach er in dieser Holzschnittfolge zum Volk, zu den großen Massen. Er hatte den großen Atem dazu, seine Stimme reichte dazu aus, sie hatte den weithintragenden Klang, die Fülle. Ohne sich in der künstlerischen Haltung etwas zu vergeben, entrollt er ein Bild von den Schrecken der Revolution, jedem unmittelbar verständlich.

Die sechs Entwürfe dazu wurden von Rethel sofort auf den Holzstock gezeichnet und von anderen geschnitten. Im Frühjahr 1849 war diese Arbeit vollendet; bald darauf erschienen die Blätter. Robert Reinick hatte die kurzen Verse dazu geschrieben. In Dresden tobte der Aufruhr. Rethel schreibt unter dem unmittelbaren Eindruck:

„Vor ein paar Stunden hat sich die entsetzliche Katastrophe in hiesiger Stadt zugunsten des Militärs entschieden — ein herrliches Werk zur Ehre Deutschlands ist unter der kaltblütig bezeichnenden Militärgewalt unter den Säbel gesunken! Ich sah der Entstehung dieser Bewegung mit Mißtrauen zu und erwartete rote Republik, Kommunismus mit allen seinen Konsequenzen — allein es war wahrhaftig allgemeine Volksbegeisterung im edelsten Sinne zur Herstellung eines großen, edlen Deutschlands, eine Mission, die ihnen Gott in die Brust gelegt und nicht durch das radikale Geschwätz schlechter Zeitungen und Volksredner hervorgerufen worden."

Man fühlt, wie tief ein Rethel die Gewalt dieses historischen Ereignisses empfand. Um so bedeutsamer, daß es ihm auch gelang, die künstlerische Bedeutung herauszuholen und so zu formulieren, daß dies Werk über den Augenblick hinaus seinen Wert behielt. Es ist der große Atem der Geschichte in diesen Blättern, der beste Beweis, daß Rethel hier mit ganzer Seele gestaltete. Es ist das Bewunderungswürdige an ihm, daß er trotz aller symbolischen Darstellung so real blieb; Natur und Idee reichten sich in seinem Werk die Hand. Darum kam er nie zu der Hohlheit vager Geschichtsbilder, wie sie seine Genossen pflegten, er wurde aber auch nicht trivial. Dieses Volk trägt das Gewand der Gegenwart; diese Szenen sind aus dem Leben gerissen; ganz persönlich ist die Auffassung und doch pulsiert das allgemeine Empfinden darin. Und doch muß allen denen, die schon damals die Blätter in die Hand bekamen, klar gewesen sein: Dieser Künstler hat in dieser Bewegung, die alle tumultuarisch ergriff, das Ewige gesehen.

Gewiß, diese Blätter sind angeregt von Dürer, von Holbein; diese ganze Idee, daß der Tod plötzlich mitten unter die Lebenden tritt und greifbare Existenz

gewinnt, das Leben aber vor ihm stirbt, sie ist all den deutschen Renaissancekünstlern geläufig gewesen. Rethel hat aber seine ganz eigene Empfindung hier hineingegeben; er hat den alten Stoff modern belebt, so daß schließlich nur die Anregung blieb, die Schöpfung ganz neu und modern wurde. Darum hat sein Werk für uns bleibende Bedeutung gewonnen.

Daß ihm das gelang, lag in erster Linie daran, daß Rethel seine Motive aus dem Leben schöpfte. Wenn er auch im letzten Stadium aus der Idee, die ihn beherrschte, schuf, man sieht überall, wie stark er auf die Natur und ihr Vorbild zurückging. Die Gruppen aus dem Volk beweisen das zur Genüge! Wie fein sind da die Charaktere beobachtet und doch haben sie alle den gemeinsamen Rhythmus des Entsetzens, des Aufruhrs, der Begeisterung. Das sind keine leeren Phantasiegeschöpfe, das sind Menschen, Typen aus dem Volk. Eine sehr lebendige, prachtvolle Skizze: „Straßenkampfszene“ zeigt, wie Rethel sich aus dem Leben — Arbeiter tragen einen Gefallenen davon — Anregung holte. Vor allem aber muß man die Gestalt des Todes in Betracht ziehen! Dieses Gerippe lebt; es besteht nur aus Knochen und hat doch die volle menschliche Form. Der Mund grinst. Die Augenhöhlen blicken.

Die Idee des Todes hat Rethel in dieser Zeit vielfach beschäftigt. Er hat ihm ein bis zur Vision gesteigertes Leben verliehen; fast ist man versucht, um sich die schreckhafte, wahnsinnige Greifbarkeit dieser Gestalt, der jede Milderung genommen ist, die uns bis zum Entsetzen nahe kommt, zu erklären, den bald darauf ausbrechenden Wahnsinn zur Begründung mit heranzuziehen. Als peinigten den Künstler Ahnungen und Gesichte, als suchte er sich durch Gestaltung von diesen drohenden Vorstellungen zu befreien — das Motiv kehrt immer wieder und läßt ihn nicht los.

So schuf er, bevor er an den „Totentanz“ ging, eine Reihe Einzelbilder ähnlichen Themas. In Paris brach 1847 auf einem Maskenball plötzlich die Cholera aus; Rethel hörte davon und zeichnete das Blatt: „Der Tod als Würger“. Es ist eine Tuschzeichnung. Mitten in das lustige Treiben ist der Tod getreten, er trägt einen Domino, die Maske hat er abgelegt. Fast sorglos, mit tänzelndem Schritt kommt er nach vorn und geigt auf einem Knochen. Die Musiker schleichen erschrocken und geduckt hinaus. Ein Harlekin ist zu Boden gesunken; andere liegen starr oder in Todeszuckungen an der Mauer. Im Hintergrund aber — im schneidenden Gegensatz zu dem tänzelnden Tod — sitzt steif und fast visionär eine aufrechte Gestalt mit der Geißel in der Hand, die Cholera. Diese Zeichnung stammt aus dem Winter 47/48.

Im Gegensatz zu diesem Blatte, das den Tod als grimmen, höhnischen Feind schildert, schuf Rethel im Jahre 1851 eine Tuschzeichnung, in der das Thema beinah friedevoll ausklingt. Dies Blatt ist, wie das erstgenannte, im Holzschnitt vervielfältigt. Wenn man in den beiden vorherigen Arbeiten das wilde Aufbegehren, den Kampf des Unterliegenden sieht, so stehen wir hier vor der Aussöhnung. Es ist, als hätte sich der Künstler, seines Schicksals sich bewußt, ergeben. Er spürt die Ruhe des Todes. „Der Tod als Freund“, welche Wandlung! Auf hohem Turm läutet der Tod die Glocken. Der Türmer ist friedlich in seinem Lehnstuhl eingeschlafen; die Hände liegen im Schoß. Wundervoll ist die Ruhe im Gesichtsausdruck des Schlafenden; wundervoll die fast leise Bewegung des läutenden Todes; wundervoll der weite Ausblick aus dem Fenster. Wie fein ist es dem Künstler gelungen, das langsame Zusammensinken des Körpers des Türmers wiederzugeben.

Ein Jahr darauf begann des Künstlers Geist zu umnachten. Der Körper lebte noch einige Jahre, ohne von seiner Existenz etwas zu wissen. Für die Welt wie für die Kunst war Rethel gestorben.

Mit diesem schrillen Klang schließt ein Leben, das viel Erfüllungen barg und — bedenkt man das Alter — noch reichere Möglichkeiten ahnen zu lassen schien, die für die deutsche Kunst von hoher Bedeutung hätten werden müssen.

Verlag von Velhagen & Klasing in Bielefeld und Leipzig. Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Die Herausgabe der Volksbücher haben übernommen:

Dr. Carl Ferdinand van Bleuten für **Kunst.**

Hanns von Zobeltitz für **Geschichte, Kulturgeschichte** und **Technik.**

Paul Oskar Höcker für **Neuere Literatur, Erdkunde, Musik, Kunstgewerbe.**

Johannes Höffner für **Klassische Literatur** und **Philosophie.**

Dr. W. Schoenichen für **Naturwissenschaften.**

Von Velhagen & Klasings Volksbüchern sind bis jetzt erschienen:

Rembrandt. Von Dr. Hans Jantzen.
Tizian. Von Fr. H. Meißner.
Napoleon. Von W. von Bremen.
Blücher. Von Prof. Dr. K. Berger.
Schiller. Von Johannes Höffner.
Theodor Körner. Von Rektor Ernst Kammerhoff.
Beethoven. Von G. Thormälius.
Capri und der Golf von Neapel. Von A. Harder.
Eugen Bracht. Von Dr. M. Osborn.
Dürer. Von Fr. H. Meißner.
Der Schwarzwald. Von Max Bittrich.
Luitpold, Prinz-Regent von Bayern. Von Arthur Achleitner.
H. v. Zügel. Von Dr. Georg Biermann.
Wilhelm Raabe. Von Dr. H. Spiero.
Bismarck. Von Prof. Dr. v. Pflugk-Harttung.
Holbein. Von Fr. H. Meißner.
Richard Wagner. Von Ferd. Pfohl.
Ludwig Richter. Von Dr. Max Osborn.
Watteau. Von Dr. Georg Biermann.
Rethel. Von Ernst Schur.

Es schließen sich unmittelbar an:

Der Südpol. Von Schulrat Karl Kollbach.
Viktor v. Scheffel. Von E. Boerschel.
Ibsen. Von Alfred Wien.
Deutsch-Südwest-Afrika. Von Gustav Uhl.
Das Telephon. Von Ernst Niemann.
Frans Hals. Von Alfr. Gold usw.

Jeder Band ist einzeln käuflich zum Preise von 60 Pfennig.

Alle Buchhandlungen sind in der Lage, die bereits erschienenen Bände zur Ansicht vorzulegen und Bestellungen auf die folgenden, die in zwangloser Folge erscheinen, anzunehmen.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01275 8211

Den Lesern dieses Volksbuches, die sich in Rethels Lebensgang und Werk weiter vertiefen wollen, sei warm empfohlen:

Rethel.

Von Max Schmid.

Mit 125 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen, Radierungen und Holzschnitten.

Preis 3 Mark.

Verlag von Velhagen & Klasing.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.